



# CALANDRAJAS

## Papeles de arte y pensamiento

Edita: Tertulia Calandrajás  
Apartado 247

TOLEDO

NUM. 22  
ENERO 1990

El pequeño pueblo de Toledo, encaramado en la roca que rodea el terrumbroso Tajo, fue así la fragua donde las viejas doctrinas se disponían para la lucha espiritual que ha configurado la historia moderna. Pero España, la cuna occidental del racionalismo, a fin de cuentas estaba destinada a desecharlo y a someterse a una rígida fe común. Cuando este racionalismo regresó en el siglo XIX era más bien una bandera que una luz.

La corte de Alfonso X el Sabio en Toledo (1252-1284) vio la más extraordinaria mezcla de todo tipo de ciencias, literaturas y artes conocidas hasta entonces en el mundo. Hizo que el clero cristiano colaborara con moros, judíos y extranjeros. Estaba rodeado de filósofos, teólogos, físicos, juristas, astrónomos, alquimistas y otros científicos, así como de trovadores y poetas. Los conceptos griegos y alejandrinos se combinaban con el racionalismo musulmán y con los dogmas cristianos; la jurisprudencia romana se unía con las normas visigodas y árabes; las leyendas judías y persas se abrieron camino en la literatura española y las baladas provenzales resonaban en la poesía gallega y portuguesa.

(José Castillejo, *Guerra de ideas en España*, Madrid, 1976, p. 46)

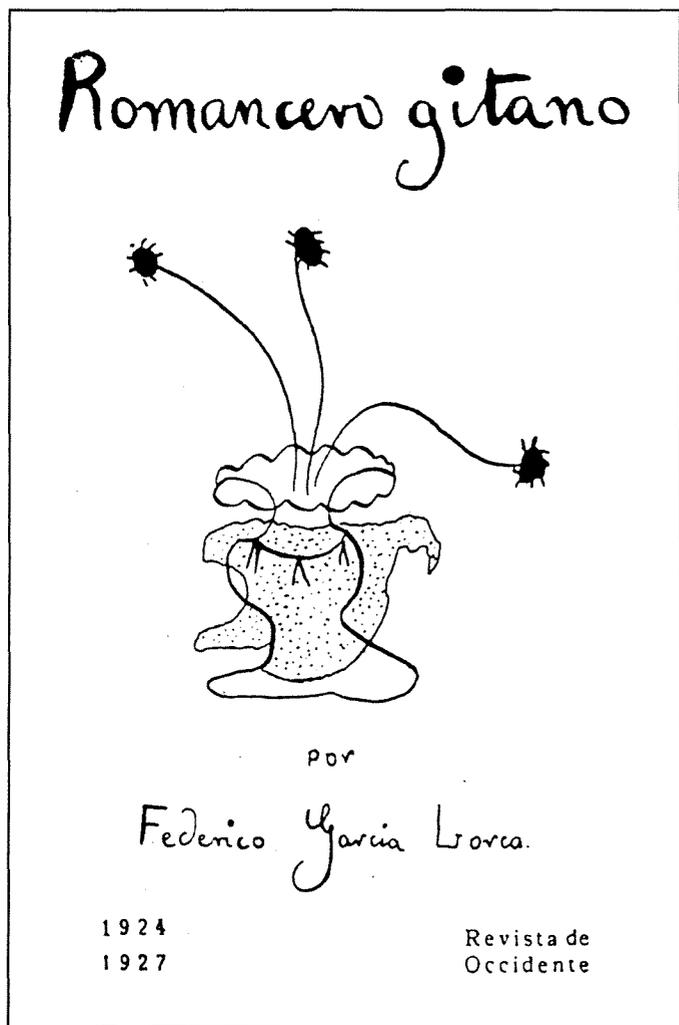
**“VERDES QUE TE QUIERO VERDES”:  
EL “ROMANCE SONAMBULO” DE FEDERICO  
GARCIA LORCA.**

Para Jeannie

Hay cosas que no difieren nada entre sí, cosas que son exactamente iguales... las cuales no podemos distinguir de ninguna manera la una de la otra. El hecho, se podría decir, de que no podamos distinguir entre las dos cosas exactamente iguales no prueba, al fin, que no sean diferentes.

Martin Heidegger, *¿Qué es una cosa?*

Se sabe muy bien que en el contexto genético lorquiano la luna tiene la fuerza emblemática de la muerte. Dentro de ese contexto genético, la luna actúa por medio de la luz -ámbito de la muerte de la poesía de Lorca. Su maleficio se irradia en una reducida gama de colores, entre ellos el *verde*. Desde los primeros momentos de su producción poética el *verde* se asocia con la luz espectral de la luna. Este *verde* “sui generis” de Lorca mantiene su valor de color espectral y su asociación con el maleficio de la luna en el *Romancero gitano*, el mismo volumen en que se incluye el “Romance sonámbulo” (1). Tan clara es la asociación que el *verde* se independiza para luego ser sustituido metonímicamente en otros *verdes* (por ejemplo, prado mortal de lunas (640), herbario de luna (627), luna, luna... del tiempo de la aceituna (447 y 329), etc.)



Apoya esta concretización del *verde* en un valor semántico fatídico la instrumentación fónica. El concepto de la instrumentación fónica trabaja con los aspectos del mismo vehículo del arte verbal, la materialidad del lenguaje. La calidad fonológica de los sonidos se convierte en base de ciertos efectos específicos, gracias a la composición fonémica y gracias a la combinación de los sonidos. En correlación con otros planos de la estructura de una obra, los sonidos pueden adquirir un valor semántico más o menos específico y, de esta manera, los signos verbales reciben una motivación secundaria a nivel de discurso.

La instrumentación fónica, esa organización específica del estrato sonoro, se basa en la repetición de sonidos iguales o semejantes. Se crean ciertas figuras fónicas que en el verso tienden a apoyarse sobre las sílabas acentuadas y sobre la segmentación rítmica. Hay en la instrumentación fónica, entonces, tres funciones potenciales: la eufónica, la rítmica y la semántica.

Lo que nos interesa aquí es esa función semántica en *verde* y muerte. De por sí, son palabras no motivadas. Pero si las miramos, o mejor dicho, si las oímos, hay una insistencia, un eco que forma una figura. En *verde* tenemos la siguiente combinación de sonidos: bilabial (oclusivo) sonoro -é-r- dental (fricativo) sonoro -e. En muerte tenemos la siguiente combinación de sonidos: bilabial (nasal) sonoro -u-é-r- dental (oclusivo) sonoro -e. La comparación entre las “partituras” de los dos vocablos revela una casi perfecta armonía de sonidos iguales o sumamente semejantes que se revela en el siguiente esquema:

v	é	r	d	e
m	u-é	r	t	e

Todos los sonidos del adjetivo “*verde*” están contenidos, como cifrados a suerte de anagrama, en “muerte”. Esta intersección al nivel de significante produce la posible asociación al nivel de significado. De esta manera los dos signos se traban estrechamente, encuentran motivación, se compenetran y se hacen transparentes el uno al otro. El *verde* cifrado en muerte (la muerte cifrada en verde), ese eco de la instrumentación fónica, pues, lleva a la correlación del *verde* con el valor semántico de muerte.

Si *verde* en el contexto genético de Lorca y el eco fónico *verde*/muerte apuntan a una concretización en la muerte, *verde* también lo hace desde el mismo texto del “Romance sonámbulo”. Sobre la gitana del romance se opera una transformación cualificativa que resulta en *verde*. Una inicial referencia, un tanto enigmática, a la que “sueña en su baranda / *verde* carne, pelo *verde*” se concretiza en la gitana, que en el momento de la enunciación se mece “sobre el rostro del aljibe / *verde* carne, pelo *verde* / con ojos de fría plata”. Está muerta y, en parte, lo averiguamos metonímicamente por el efecto que señala el cambio del estado anterior. Lo que antes era “cara fresca, negro pelo” ahora es “*verde* carne, pelo *verde*” sostenido sobre el agua por “un carámbano de luna”. Por el cambio vital y por la íntima asociación con la luna maléfica del contexto genético lorquiano, el *verde* del “Romance sonámbulo” adquiere un innegable valor fatídico dentro del poema.



Retrato de Federico, por Santiago Ontañón (1928)

Aunque *verde* tenga un valor determinado dentro de la unidad de la contextura genética lorquiana y señale la transformación cualificativa de la gitana, es necesario que maticemos su unicidad y su inscripción en los particulares planos de significación del "Romance sonámbulo". No obstante la certeza con que afirmamos este particular valor semántico, *verde* se usa como designación poética varias veces en este sonoro romance y, para parafrasear a Heidegger, el hecho de que no podamos distinguir entre los *verdes* iguales no es prueba, al fin, de que no sean diferentes.

Una de las lecturas más definitivas de la poesía de Federico García Lorca sigue siendo la de Miguel Flys en su *El lenguaje poético de Federico García Lorca*, publicado en 1955. En su estudio, Flys le da al lector un esquema de los valores emblemáticos de los colores en el lenguaje poético lorquiano. Según su esquema, el *verde* se concreta en *juventud, vida*. Parece no haber notado el matiz fatídico del *verde*, o por lo menos su lectura de los textos lorquianos no lo considera destacable. Esta propuesta de Flys se refuerza a nivel textual del "Romance sonámbulo" con "cara fresca, negro pelo".

*Verde*, tanto en la cultura española como dentro de la tradición occidental, lleva consigo, por la fuerza emblemática, el potencial semántico tanto de esperanza como de juventud, vida, representadas en el valor primaveral del color. De ahí, pues, el lector, con su propia experiencia cultural, y el vocablo *verde* traen al texto poemático del "Romance sonámbulo" el potencial significado de la esperanza, un significado que se refuerza textualmente con "¡Cuántas veces te esperó!/¡Cuántas veces te espera/cara fresca, negro pelo/en esta *verde* baranda!" (432).

*Verde*, en su designación poética dentro del poema, también se emplea con el valor semántico que posee al nivel paradigmático, es decir, dentro del sistema lingüístico. "*Verdes ramas*" y "*esta verde baranda*" son designaciones "inocentes" en el sentido de que aluden al color simple que se encuentra en el espectro de luz entre el amarillo y el azul. Designan solamente el color del follaje.

Pero hasta en eso está comprometida la "inocencia" cualificativa del *verde*. La gitana, que antes tenía la cara fresca y el pelo negro, en el momento de la enunciación se describe con "*verde carne, pelo verde*", lo cual señala el cambio en su estado vital, su fusión con esos otros *verdes* "inocentes". Esta gitana ha dejado su estado humano anterior para fundirse con los elementos naturales, para convertirse en un *verde* elemento más entre los que se encuentran donde deben estar, como "el barco sobre la mar/Y el caballo en la montaña".

Más de veinte veces se repite el vocablo *verde* en el "Romance sonámbulo". Se reconoce que esta repetición contribuye algo de carácter de fuerza mágica y crea un velo sonoro propio del efecto sonambulante del romance. Esta repetición sugiere, además, junto con los otros posibles valores semánticos ya aludidos, la necesidad de considerar la función polisémica del *verde* dentro de la estructura de este romance.

El valor semántico fatídico que el *verde* trae al "Romance sonámbulo" todo el contexto genético lorquiano, y que se refuerza tanto con la instrumentación fónica como con la muerte de la gitana del mismo romance, no cancela, ni oscurece, ni obnubila estos otros potenciales valores semánticos. Al contrario, sólo a través de admitir la polisemia de *verde* en el "Romance sonámbulo" de Lorca llegamos a una lectura del poema más rica.

Dentro de este maravilloso romance hay todo un juego polisémico en torno al *verde*. A veces, *verde* significa juventud y vida; otras, significa esperanza, pero siempre termina significando muerte. Se nos narra la historia de la esperanza/juventud/vida frustradas de la gitana. Su *verde vida/juventud/esperanza* acaba frustrada en la *verde* muerte.

Se puede afirmar que la polisemia de *verde* enriquece la lectura del "Romance sonámbulo" también porque con ella se señala cierta iconicidad con la historia allí narrada. Los pasos de un *verde* a otro *verde*, a la última frustración en otro *verde*, apuntan icónicamente a las etapas del proceso que se opera en el plano de lectura... El valor emblemático del *verde* y su designación crean ciertas expectativas del lector. Sin embargo, al igual que la gitana del romance, esas expectativas del lector terminan siendo frustradas por el *verde* que a lo largo de la lectura acaba en otro valor significativo.

Al mismo tiempo que este uso polisémico del *verde* enriquece la lectura del "Romance sonámbulo" también sirve para enriquecer nuestra concepción del mismo Federico García Lorca como poeta moderno. Todo el juego polisémico en torno al *verde* es síntoma de la constante relación dialéctica que mantiene todo poeta moderno con la tradición.

Richard K. Curry

#### NOTAS:

- (1) Federico García Lorca, "Romance sonámbulo" del *Romancero gitano*, en *Obras completas* (Madrid, Aguilar, 1969), pp. 430-432. Todas las demás citas vendrán de esa edición. Se indicará el número de la página de la cita entre paréntesis.

## CASO CONFUSO

Edad cuarenta años y le gustaba que le equivocaran. Ese era su único gesto diferente, porque no sobresalía en nada. Hablaba lo que hablan los demás. Siempre de precios, de cómo está el mundo, viste lo que pasó y fíjate lo que me contaron. Ni siquiera hacía intentos de ser original. Ejercicios en la mañana, porque es saludable. No había otra determinación. Las grandes generalizaciones le quedaban bien. Con la ropa era absolutamente conservador, prefería siempre gastarla hasta que durara y si hacía una compra sólo se inclinaba a una nueva moda cuando estaba tan arraigada que ya era una especie de uniforme.

Vivía en un apartamento. ¿Para qué describirlo? Cuarto, cocina y una ligera estancia transformable. Cualquiera igual abunda en los edificios de pisos y en los añadidos para aliviar la renta de las casas grandes.

La ciudad, más del apartamento que de él mismo, porque de la ciudad sólo necesitaba la venta de cigarrillos, el restaurante de los spaguettis y la oficina para la agencia de su distribuidora, es una red de cuadrados a veces alterada por el capricho de un ricacho que se compró varias cuerdas para clavar su casa en el centro de un extenso jardín triangular. El resto de los sobrantes se lo cedió al gobierno local, con la condición de extender algunas calles y tratar de cuadrar en lo posible la simetría de paseos y avenidas. Una ciudad como tantas, donde vive la fulanita y el zutanito, y por supuesto el mengano tiene un negocio y es un señor importante.

Los hábitos fueron estilizándose con los años, pero no se olvidaron nunca los infantiles, aquello de escarabarse la nariz y oler las paredes, los rincones extraños y los propios. También empezar el periódico por el revés, leer con atención y no enterarse de nada, no darle importancia a las pequeñas cosas y pasarse horas y horas poniendo en fila los palos de dientes para rumiar despacio andanzas vagas por dentro de él mismo, que luego olvidaba completamente y que pudieron matizar su conversación con algunos análisis curiosos y quizás interesantes.

Solitario. Sin pareja ni necesidad de tenerla. Había rehuido las mujeres con cierta molestia extraña. Tuvo el pobre que afrontar las eternas situaciones casamenteras y aquellos deseos de la gente que le rodeó de que por lo menos contratara una mujer para los menesteres de la casa. Sin grosería, pero con la fe absoluta de su razón personal, rechazó siempre los intentos de los entrometidos y de los familiares con un no he nacido para esos ajetreos. Y se detenía en lo de ajetreos como si estuviera siendo demasiado íntimo y confesando lo que a los demás no les importaba sobre su energía tan escasa para dar apenas la resistencia necesaria para sí mismo. Cuando las majaderías se intensificaban y todo se volvía un complot para romper sus hábitos, cogía camino adelante para un sitio donde el nuevo conocimiento de gentes le evitara por un tiempo la insistencia de quebrar sus sagradas rutinas.

En su vida hubo pocos cambios y persistió hasta el final ese gusto extraño a que le equivocaran. En cualquier forma. A veces por teléfono cuando había sonado por un número vago en la memoria de alguien o por un dedo que se escurrió del lugar correcto. Entonces hablaba en un tono diferente, lleno de humor, como si su seriedad

se hubiera refugiado en un lugar secreto, desconocido para él mismo, hasta para su misma imagen del espejo en la cómoda de su pequeño cuarto. Y continuaba las conversaciones, con un tono cargado de sonrisas, aun de malicias. Se rejuvenecía mientras seguía la corriente o inventaba cosas y cosas para retener la voz y gozar con las situaciones más imprevistas. Eso era inusitado en un hombre que espantaba a cualquier amigo con sus monosílabos y sus largos silencios, que se olvidaba de contestar preguntas y hacía cara incómoda hasta que volvía a estar solo. Las equivocaciones en la calle le producían más placer. ¿Es usted? Sí. Y el sí le abría las puertas a los más raros acontecimientos, diálogos prolongados sobre circunstancias que era difícil seguir y había que tener una imaginación rápida, casi intuitiva. También no rehuía el ¿no nos hemos visto en otra parte?, ni aquello de su cara me resulta familiar. Así, en el autobús, en una calle, en el mercado, en el restaurante, su fantasía siempre se abrió a toda clase de cambios bruscos y hablaba de sitios, de personas, de sucesos que no había oído antes, ni tenían otro interés que el de conversar por el conversar mismo.

Con todos estos antecedentes no es de extrañar que le sucediera lo que le sucedió. Porque la verdad es que nadie pudo explicarse bien aquel accidente. Un hombre solitario, sin relaciones, a la familia costó mucho localizarla y no pudo aclarar nada. Se pensó en la posible conexión con la mafia, pero una honradez inmaculada surgió a lo largo de las investigaciones. El matiz pasional se descartó al momento. Ni hombres ni mujeres. Tampoco aberraciones sexuales, salvo las más íntimas que sabe Dios cuales serían. Se interrogaron vecinos y algunos declararon que nunca en su vida le habían visto, a pesar de vivir al lado, como si fuera invisible. No había señales de robo. Se pensó en un crimen político, aquella vida tan solitaria podía ser la de un fanático, una especie de cruzado con malas intenciones para la estabilidad del lugar, pero en el apartamento no había un libro, ni una carta, ni una señal que llevara a otro sitio, a otra persona, a alguna organización.

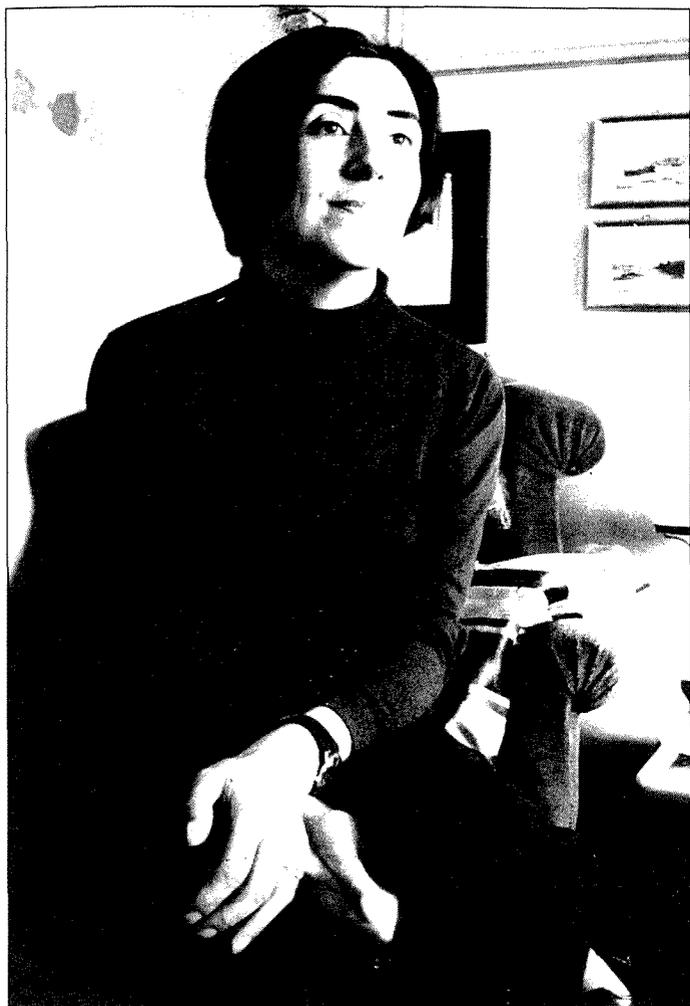
El expediente se archivó con un encabezamiento de caso confuso.

Algo hubo de eso. La policía es sin duda intuitiva. Eso de manejar y manejar momentos irreversibles la lleva a tener patrones para todo y cuando no encuentra el acomodo perfecto, pues a los términos vagos, como misterio, indescifrable, confuso, que casi siempre dan en el clavo, igual que los médicos con las alergias, los virus y los casos especiales.

Aquel día, el luego llamado del accidente, fue como cualquier otro. Después de comer sus spaguettis decidió caminar la siesta, que es una forma cómoda de dormir caminando, hipnotizado por los pasos y por las ventanas, las puertas y los cuadros de las aceras. Casi al entrar a la avenida cuarta, un tipo mal encarado le preguntó si se llamaba Fernando Núñez. Qué raro, en ese momento no sintió ninguna ilusión por las equivocaciones. Casi con pereza respondió que sí, era Fernando. Los tres tiros no lograron despertarle, pero murió sonriente porque el tipo le dijo casi escupiéndole: esto va en nombre de todas las mujeres honradas en que te has paseado.

# PARA UNA POETICA DE LA SUSPENSION EN MARIA ONDINA BRAGA

## (A casa suspensa, una novela ejemplar)



Maria Ondina Braga (Foto Francisco Ferreira)

*A casa suspensa*, una novela publicada en Portugal en 1982, y recientemente traducida al castellano, corporiza todas las cualidades de excepcional creadora de atmósferas, de penetrante analista del alma femenina, de eficaz convocadora de misterios, de diestra prestidigitadora del tiempo, de hábil constructora de ficcionalidad, que hacen de Maria Ondina Braga una novelista de primer orden, una cuentista casi sin paralelo en la literatura portuguesa contemporánea, con ocho libros de cuentos publicados, además de una novela, una biografía novelada, un volumen de biografías y un inicial libro de crónicas.

\* \* \*

Una "casa suspendida", minada en sus cimientos por una amenaza, la hormiga blanca, plaga ancestral alojada en un horrible "tumor peñascoso" (p. 7) y una mujer, Francisca Teresa, Chiquiña, amenazada por una "herencia de sangre", un estigma familiar que pesa sobre las mujeres y las lleva al "desacierto en el amor" (p. 33) y al culto de la duplicidad, son los dos polos estructuradores de la novela.

Dos fuerzas se confrontan en una lucha silenciosa y lenta, cuyo término también queda "suspense" al final de la narración, una de ellas connotada con el dominio de la muerte y del desorden, conformada en esos "minúsculos y numerosos sitiadores" (p. 21), metódicos destructores del orden de la casa, y otra, Francisca Teresa, mujer dividida -"es como si tuviese dos vidas contradictorias,

cada cual combatiendo, devorando a la otra" (p.12)- a quien una desesperada "saudade" de amar empuja hacia la vida, mas cuyo ambiente cotidiano es ahogado por la soledad y por la culpa de haber desafiado el orden -el orden ancestral sintetizado en forma lapidaria por la abuela Constantina: "que una mujer casada era mejor que pasase por ofendida que por ofensora" (p. 26)-, la culpa de ser verdugo y no víctima de su marido. Por otra parte, este sentimiento de culpa por la subversión del orden, alcanza una expresión inconsciente en el hecho reiterado por la protagonista de tener la horrorosa sensación de cometer incesto al amar a un marido ligeramente más joven que ella y su inocente alumno algunos años atrás.

La novela se presenta bajo la forma de un relato de tipo diario, en primera persona. Francisca Teresa escribe a una amiga inventada, Isa, una especie de cortas cartas en número de quince. Esta interlocutora imaginaria es tenida por ideal, porque "serena y sorda" (p. 28) -y el momento de escribirla es asumido como un momento de desahogo catártico, de exorcismo de las culpas que ella arrastra consigo. "No, no vine aquí para acusarme, condenarme, crucificarme" (p. 14)- dice la narradora a Isa, mientras la culpa atraviesa constantemente su conciencia y su palabra, de un modo más o menos inconsciente. Téngase presente un fragmento totalmente lleno con la rememoración de un episodio cotidiano: Francisca Teresa encontró, hace algunos años, en una estación de ferrocarril, a una vieja que le cuenta la historia de una cleptómana; recordándola ahora, concluye que, por su "tono comprometido", la ladrona era ella misma, habiendo tenido la "oportunidad de confesarse ante una desconocida" (p. 32). Para la vieja cleptómana, Francisca Teresa constituyó una oportuna "esfinge de piedra y de perdón", como ahora constituye para ella su inventada Isa. La culpa, el remordimiento, el perdón, este es el círculo de muerte, el "dédalo", del cual la narradora intenta escapar a través del ejercicio de la escritura, ante la imposibilidad de un amor que la redima.

Francisca Teresa va escribiendo en un clima de insomnio ausentándose subrepticamente del lecho que no comporte con su marido, y, en el silencio de la noche, le invaden todos los miedos, le cercan los espectros del pasado -el fantasma de su "adorada" abuela y sus recuerdos-, es sitiada por sus demonios interiores. Y este trabajo de escritura que es siempre, en la obra de Maria Ondina Braga, una labor de memoria, se hace a través de una técnica narrativa elíptica, que se resuelve en la insinuación, en la sugestión apenas, en la afirmación reticente, en la interrogación generadora de ambivalencia, en la información que se adelanta para luego, enseguida, suspenderse, en la intersección de planos espaciotemporales, lo que, por otra parte, se mezcla con la actitud de espíritu en busca de sentido para la existencia que es la de la narradora y con el propio lenguaje de la memoria en acción.

Por eso, a medida que la narración va avanzando, no todos los datos en juego se van clarificando y la ambigüedad, en ciertas zonas, se va incluso densificando. El lector va conociendo, del pasado de Francisca Teresa, algunos elementos que le ayudan a comprender la tragedia de culpa y remisión que la habita, pero hay interrogaciones que se van agrandando.

El lector va tomando contacto con el espacio de sospecha y duplicidad en que la narradora fue educada entre una abuela querida, mujer de independencia feroz, de voz sibilina, pilar de la tradición, cuya boda y viudedad, rodeadas de misterio, marcaron indeleblemente a Francisca Teresa -¿la abuela fue abandonada por el abuelo o le forzó a abandonarla días después de la boda?- y el vago recuerdo de unos padres que se adoraron desde la infancia, mas cuyo casamiento estuvo rodeado siempre para ella de un aura romántica y también de un cierto misterio -la madre, tísica, en el Caramulo, encariñada a las puertas de la muerte con un médico; el padre, exótico cazador de elefantes, en Angola, hacendero sin vocación, en el Pará-, misterio que se proyecta sobre su mismo nacimiento -“¿Cómo es que yo nací en junio si mi padre estuvo aquí en diciembre?” (p. 26). El lector se va apercibiendo del espacio de sospecha y duplicidad que subyace al matrimonio y a la maternidad de la propia Francisca Teresa -¿quién es realmente el padre de su hijo?, ¿podrá ella amar al “marido”, palabra que evita pronunciar, o estará condenada aquella inmensa ternura que siente por él?, ¿y Alvaro y Thierry representarán todavía alguna cosa en su vida? Estamos, pues, ante un texto que “da” al lector elementos de transparencia para enseguida destruirlos, señaladamente por medio de la interrogación, reintroduciendo la traslucidez, la “suspensión”, que constituye al final su clima fundamental.

La casa heredada por la abuela llamábase “Villa Alegría”: “No es bueno quitar el nombre a una casa, Chica. *Villa Alegría*. ¿Por qué se empeñaría tu abuela en hacer arrancar las letras de la fachada? Mayor yo que ella, la aconsejé: un chalé se bautiza antes incluso de habitarlo, como un hijo que se espera vivo en la barriga de la madre. [...] Era supersticiosa Constantina: alegría llamaba tristeza. Todas las Felicidades o Felisas que conocía eran infelices, Las Purezas impuras, las Preciosas o las Perfectas



deformes. Claro que la hormiga blanca ya debía andar por aquí. Pero, ¿no fue la Constantina la que le descubrió su refugio? Y luego -¡ qué casualidad!- en la noche de bodas.” (p. 35). El azar cae simultánea y definitivamente sobre la casa y sobre el destino amoroso de las mujeres de la familia y la plaga se instala insidiosa, silenciosa e invisible, “furtivo e interminable ejército” (p. 8), sobreviviendo a todos los conjuros de la abuela contra el “enemigo”, el “fantasma destructor”. A partir de aquella terrible noche de bodas en que Constantina despavorida ve “toda la ropa blanca [...] horadada de arriba abajo, una criba en espiral, como la escalera de caracol -hoy intransitable- de la torreta” (p. 8), a partir de ahí se establece la confusión y la confrontación entre la casa y las mujeres que la habitan.

Francisca Teresa se compara explícitamente a esa casa carcomida por el “espectro” de la hormiga blanca, que además humaniza más de una vez. Acepta la fatalidad de su destino, semejante al de la abuela, tal vez semejante al de la madre -“las mujeres de mi familia, sin suerte realmente” (p. 35)-, portadoras de una “herencia de sangre”, que las hace mensajeras de la soledad y del “desacierto en el amor”, carcomidas por dentro como aquella “casa suspendida”, hoscas y yertas como árboles secos, presagiadoras, en fin, de la muerte “suspendida”. ¿No será el presentimiento de todo eso lo que lleva a Juan, el marido de Francisca Teresa, en su pasión por su mujer, a insistir en la necesidad de encontrar una fuente en la parcela de la casa como medio de “enfrentarse a la plaga” (p. 29), como forma de oponerse al desmoronamiento de la casa y, por metonimia, al desmoronamiento de su matrimonio? El descubrimiento de esa fuente, símbolo, como toda fuente, del origen de la vida, corporizaría la victoria del principio de vida sobre el espectro de la muerte que amenaza a la casa y a sus habitantes.

En su duplicidad, la protagonista se siente como “campo de batalla” (p. 12): al mismo tiempo que se entrega a las fatídicas fuerzas espectrales que poseen la casa y la poseen a ella, expresa el deseo de escapar de ellas -“quedó aquí, no me abandona, la abuela. Quisiera huirle, no lo consigo” (p. 30)-, al mismo tiempo que evita, con pánico, todo contacto físico con su marido, sueña huir de la soledad contenida en que ambos viven -“Dos árboles aplomados y recogidos, como dos sombras al mediodía” (p. 37)- a través de un gesto de amor, aunque no asumido plenamente -“¿Y si te amase en la oscuridad, a escondidas de nosotros dos?” (p. 27).

Y, paradójicamente, es incluso a través de la imagen fantasmagórica de la casa como Francisca Teresa establece una estrategia de liberación para sí y Juan, especie de naufragos “condenados a galeras”: “E imagino esta casa un barco a la deriva, la termitera el mascarón de proa, cada uno de nosotros un naufrago. [...] Esta noche casi hemos tocado tierra firme. Ya tarde, subiendo de puntillas, me detuve delante de la puerta de su alcoba. ¿Y si te amase en la oscuridad, a escondidas de nosotros dos? [...] ¿Si tomase, resuelta, el timón y condujese el barco a un puerto de salvación? [...] Seguir la estela de los otros navíos, despertar a toda la casa, a la nave, con el grito de “tierra a la vista”, lanzar anclas y amarras. Quién sabe si, al amanecer, a oriente, el mascarón de proa no se convertiría en una gaviota con pico de cristal. ¿Un pájaro de bienvenidas? Frente a nosotros, la roca sólida del muelle.” (p. 27).

Esta cita demasiado extensa se justifica en la medida en que es reveladora, por un lado, del deseo inconsciente de seguridad y de introducción de transparencia en su vida emotiva por parte de Francisca Teresa, y, por otro,

María Ondina Braga

## LA CASA COLGADA



*Cuadernos de Calandrijas*

TOLEDO  
1989

de la confusión, una vez más presentida, entre la casa y sus habitantes. Francisca Teresa y su marido son los naufragos de aquella casa-navío a la deriva, llevando en la proa la termitera: y nótese la selección de un abanico de palabras que se reportan al dominio de la perdición, de la soledad, de la destrucción. A través del amor, de la conquista resuelta del amor -“si tomase, resuelta, el timón”- ¿no sería posible contraponer a la deriva y al naufragio una casa-nave que, siguiendo “la estela de los otros navíos”, con anclas y amarras, pudiese arribar a un puerto de salvación y gritar “tierra a la vista” ante “la roca sólida del muelle”? Y entonces, en la proa, una “gaviota de pico de cristal”, ¿no sustituiría definitivamente a la termitera? Repárese desde ahora en la acumulación de términos connotando seguridad, compartición, esperanza y transparencia: todo aquello a lo que la protagonista aspira en su relación con Juan.

Toda esta estrategia de liberación se revela, sin embargo, precaria: la simple emergencia de un elemento del pasado -la anunciada visita de Thierry- basta para hacerla caer. “Me derrumbo”, dice también la narradora. Y de inmediato el círculo de culpa, remordimiento y perdición se reinstaura, en una especie de perpetua prisión laberíntica: “Te necesito, Juan, para que me guíes en este laberinto. Tú aseguras uno de los extremos del hilo de nuestros temores y yo el otro. Ligados por ese hilo nunca nos hemos de desorientar” (p. 41)- un débil y fatídico hilo, invisible como el miedo y como la hormiga voraz, corrosivo como ella y conducente a la eternización de la “suspensión”.

\* \* \*

En el mundo de ficción de María Ondina Braga, como por supuesto acontece en *A casa suspensa*, los órdenes racional e irracional, consciente e inconsciente, los tiempos del presente y de la memoria, del prosaico cotidiano y del misterio ancestral, de la vida y de la muerte se entrecruzan a cada paso. Los personajes centrales de sus historias, casi siempre femeninos, casi siempre sumergidos en la soledad, conviven fácilmente con fantasmas provenientes de la memoria individual o del inconsciente

colectivo, son poseedores de voces sibilinas, tienen una acentuada vertiente enigmática, raramente son actuantes, viven marcadas por valores tradicionales aparentemente aceptados pero con los que realmente se confrontan contentidamente.

De esa contención -tal vez el rasgo primordial de los personajes de la autora, de modo que parece constituir la propia esencia de la condición femenina-, la cual se expresa también al nivel mismo del ejercicio de la escritura, surge la frecuente aproximación que ha sido hecha de la obra de María Ondina Braga con la de narradoras portuguesas como Irene Lisboa, María Judite de Carvalho, Marta de Lima. No se trata, sin embargo, insistimos, de una contención pasiva; es antes una contención lúcida de revuelta -y pensemos en Francisca Teresa-, lo que llevó recientemente a Regina Louro a decir que, aunque en los personajes femeninos de la autora haya “un lado de aceptación del “orden de las cosas” [...] nunca esa aceptación es total y, sobre todo, nunca el “orden” a que se someten representa el orden total del ser y de la existencia. Conformándose parcialmente al orden social, permanecen abiertas al caos primordial, a la escucha de las voces ancestrales de dioses y demonios”, asumiendo una especie de “formas desviadas” de revuelta (1).

La consecuente riqueza de vida interior de los personajes no anula, sin embargo, la preocupación, siempre presente en su creadora, de situarlos con claridad a nivel social. Manuel Frias Martins ya evidenció cómo, en la producción artística de María Ondina Braga, “la vida social e individual es captada por las formas de su esencia interior, escondida y devuelta literariamente a través del “brillo” que la escritora consigue colocar en el material de la vida que se ofrece cotidianamente al contacto de los hombres” (2). Un breve ejemplo, extraído de *A casa suspensa*, de esta capacidad de “producir luz” con la palabra de lo cotidiano: “Hemos de tener un coche, Juan. Una rabia en mi voz. Como si dijese: Hemos de ser nosotros mismos. Más aún (¿lo entendería él así?): como si le estuviese haciendo una declaración de amor.” (p. 20).

Escogiendo preferentemente dos espacios imaginarios para situar sus historias, Oriente, donde vivió largos años, y el mundo provinciano norteño (v. *A casa suspensa*) donde nació y pasó la juventud, María Ondina Braga saca de ambos el encuadramiento social necesario a la construcción de sus personajes, siempre sedimentados en una realidad bien palpable y bien aprehensible con las armas de la racionalidad, pero también la componente de misterio, de sumisión a atavismos, a fuerzas cósmicas, a vibraciones subterráneas, a un imaginario colectivo ancestral que les impregna.

Leer a María Ondina Braga es convivir con el enigma y, antes que nada, con el enigma del propio acto de escribir (v. *A casa suspensa*), haciendo nacer una poética contenida y elíptica, que explora la ambigüedad y la suspensión. Ella merece un lugar destacado, que le ha sido escamoteado en la ficción portuguesa contemporánea.

Isabel Pires de Lima

### NOTAS:

- (1) Louro, Regina: “A arte da sugestão em Maria Ondina Braga”, *Coloquio-Letras*, núm. 101 (jan.-fev. 1988), p. 68.
- (2) Martins, Manuel Frias: *Sombras e transparências da literatura*, Imprensa Nacional—Casa da Moeda, 1982, pp. 169-170.

## TRES POEMAS

Por qué Henri Moore no se inspiró en Lili Alvarez  
si Troylo era alano o dogo o nada más faldero  
no saber si solar con gres resulta mejor que las cabañas  
qué dirían los filósofos cínicos al contemplar un OVNI  
cuál será el porcentaje de muertos que nunca leyeron a Jack

[London

dudar sobre el dormir de los lenguados o sobre la narcolepsia  
cómo influyó en el mundo la Panavisión y los agentes in-

[mobiliarios

a qué se debe y si agita las almas la grandeza de Bach padre  
quién se acordará de Montanelli en el año 3000

cómo actuaría Machaquito dentro de "El informe de Brodie"  
qué dijo Zatopek antes de embarcarse en el Leteo

cuánto valoraron la bondad los teóricos de la relatividad  
cuándo se divisará Mongolia tomando un aperitivo en Júpiter

ignorar si el espíritu de Breznev ha viajado a un girasol

o a una rana, a la esencia del alquitrán,

tal vez a las arenas de una playa del Tirreno.

cuyas olas baten nuestros ojos de corderos despistados.

\*

Un cacho de sonrisa para quienes arrojan alimentos  
un libro de vergüenza ajena para los mendaces  
un enemigo del pueblo para la mayoría ruin  
pánico pasajero y estético para los perdonavidas  
agua del Carmen para los martinets comerciales  
para los sabihondos catones establos y compinches  
un extintor para los propulsores del "non plus ultra"  
deportación "ma non tropo" a pueblerinos y chauvinistas  
escalpelos de diamante para la cuna de las guerras  
escalpelos y escaños para planes racistas o humanitarios.

\*

¿Cuántos trallazos ha recibido el sabio?

¿Cuántos relentes intentaron sacudir sus ojos,  
esfumar sus palabras?

Cuajarones de soledad, pliegos difamantes,  
el puño que hundió el esternón,  
un hilo conductor: el desprecio:  
éstas son las medallas del sabio.

Pero además el sabio genera verdad,  
y su palabra es albergue, cauce de entereza,  
y en su compañía algo firme nos prende  
como un libro que nos desentrañara cálido  
y nuestra vida es otra después de ese libro.

Javier Peñas



DIBUJO: DOROTA LENIEC-LINCOW

## SIETE METAFORAS

(Madrugada)

Lenta y serenamente,  
arrastrada a paso de carreta  
por los dóciles bueyes de la aurora,  
cubriendo la reciente  
libertad del campo con su mágico aliento  
de imagen torturada, avanza,  
un soplo en el espejo  
del río sin azogue,  
la sobrepelliz de la niebla.

(Mediodía)

Sale el sol provocando su espuma,  
le va poniendo encajes a su blusa de fiesta  
sembrando entre sus pechos una hoguera secreta,  
le corona de novia su ansia de ser libre,  
se derrite su altura y la cal de su sangre se desmaya.  
Lentamente la noche desenvaina su guadaña de hielo  
y congela sus alas y su cuerpo de agua,  
convirtiendo (para sus ojos ciegos),  
ese acto de amor entre el sol y la nieve.

(Noche)

Con hachazos del alba,  
velado por la niebla más triste,  
desnudo con mortaja de lluvia, derrotado,

una sombra de luto de los pájaros  
muertos, vivas aún las hormigas por su sangre,  
madera su memoria de veranos ya idos,  
con un silencio de barro avaricioso  
en las aristas carne de su espina dorsal,  
recién muerto, el gran árbol fusilado amanece.

(Primavera)

Nevado de verano,  
una mancha de plata por el parque,  
herido por la tarde, abandonado,  
su cicatriz de nieve remando a la deriva,  
dueño del sol, espejo enamorado  
por siempre amuralladas sus raíces de agua,  
con un fondo de peces y silencios  
ha nacido, con la escarcha de marzo,  
una lluvia de agua sobre el lago.

(Verano)

Sitiada entre tejados,  
como una barca herida de cieno,  
prisionera de musgos, soledad y maullidos,  
su verde fuselaje de bailarina rota  
roído por el viento,  
inicia la palmera, abril vidrio en sus brazos,  
con las plumas prestadas  
del pájaro del agua,  
la genuflexión de la lluvia.

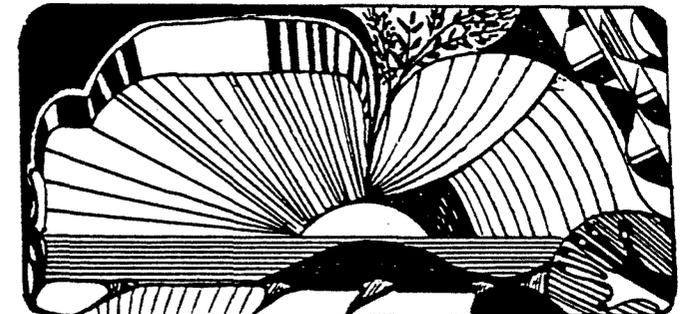
(Invierno)

Dueña del parque,  
señora del otro tiempo floreciente amor,  
diamante avaricioso del lago y sus silencios,  
sentada en el paisaje, acechante,  
gata de angora desplegadas sus armas de guerrero,  
lanza su zarpa de vidriadas uñas,  
nos araña, dormida en nuestro frío,  
proclamando el triunfo de lo frágil,  
la pesadez arcángel de la nieve.

(Otoño)

Anónimos orfebres de gula y de deseo,  
en asedio incesante por las hondas  
arterias de lo oscuro,  
(medieval arco-iris de muerte,  
hoguera que refleja su azogue derretido  
en los árboles llamas del parque),  
labran, en la piedra desnuda de noviembre,  
en otro tiempo febrero plateresco,  
una pieza maestra que ha de llamarse otoño.

**Hilario Barrero**



## RELATO APARENTE (IX)

Una risa múltiple me llegó desde la derecha, envuelta sensiblemente con algo más. El paisaje, por así decir, que tuve frente a mí, estaba compuesto esencialmente de tres elementos: el gran rectángulo del arzobispado al fondo, adelante un vasto jardín que era casi un bosque de acacias, y un grupo de tres o cuatro niñas jugando, a la derecha, vestidas de largo. Yo estaba detenido a varios metros de la entrada de ese dominio del cual veía especialmente el pórtico: una entrada en arco de piedra coronada por una fecha, pero que permitía ver perfectamente todo el tronco de una acacia admirable: cinco o diez pasos más adelante, cruzando apenas el pórtico, el árbol se elevaba con una rapidez inaudita. Minutos después yo había regresado una veintena de metros para rehacer el camino, antes de acercarme al arco y mirarlo: la fecha era vieja. Antes de llegar al pórtico, el tronco del árbol llenaba una quinta parte de su espacio dándole una calidad que, evidentemente, no poseía solo. Respingué al percatarme de esa dualidad, que me era curiosa incluso luego de un análisis. Poco antes, sólo mi imaginación había establecido una relación entre la hilera de castaños que bordeaba el río vecino, y el aire. La relación había sido completamente arbitraria y aun así ella no dependía sino de una sensación física, o del cuerpo: las yemas del castaño pertenecían al único árbol que erigía imágenes en sueños más o menos reales. Rehaciendo el camino, el pórtico, decorado con anillos barrocos, se alargaba hacia los lados por la aparición súbita del tronco de una acacia para desaparecer una vez que, cruzándolo, ella optaba violentamente hacia arriba. El proceso que yo rehacía con un placer sin equívocos, como una huella, me parecía no obstante natural, pero la altura del pórtico era diferente, y el grosor del tronco cobraba para mis ojos la alucinación de una novedad. Miré de nuevo hacia atrás, pero sólo para escuchar la risa estridente de un grupo de niñas y recuperar mi posición. En fila india, las tres o cuatro que seguían a la primera trataban de mantenerse en equilibrio sobre un muro bajo y ahora contorneaban la acacia, perdiéndose más adelante, una después de otra. Sonreí otra vez. Nunca como en ese momento la aparición de un grupo de niñas, aun débil, me había parecido reflejar tan fielmente una humareda. En la segunda vuelta el grupo pasó estirando los brazos hacia los lados tratando de no caer pero la tercera niña pegó un grito. Todas estallaron en una carcajada. El grupo se mantuvo de pie sin embargo, con la risa que se apaciguó entre los árboles. Creí que dos de ellas, con una velocidad exacta, habían mirado hacia el pórtico en plena risa. No podía ser yo, pensé, porque mi presencia entre el pórtico y la acacia, al paso del grupo, era casual; y dos de ellas eran rubias, como Ingeborg... En una ligera depresión, a la izquierda, una joven pasó corriendo detrás de dos niños de azul, deslizándose entre varios árboles. Los niños gritaban contentos. Vi el pantalón rojo de la joven apretarse entre dos acacias. Las niñas se acercaban de nuevo cuando decidí irme, aunque pensaba que en los grupos siempre había uno o dos diferentes. Además quería saber cómo era la belleza de cualquiera de ellas, las que me habían mirado, por ejemplo. Decidí esperar un poco. La belleza no existía por ella misma pero nada sabía yo de lo que pensaría de la risa de las niñas, y tampoco había dicho palabra. Me esforcé en saludarlas cuando pasaron. El grupo se detuvo y descendió del muro de un salto. Una de ellas dió otro hacia mí y se me plantó delante con un entusiasmo manifiesto.

—¿Por qué está allí parado?, preguntó. Las otras rieron. La mayor parecía exhibir sin ganas una figura extraña.

—Por el árbol.

—¿El árbol? La niña, la menor, miró de un lado a otro. “Hay miles aquí”, dijo.

—Miraba la acacia allí, dije enseñándosela. Las niñas estaban vestidas de azul. “¿Viven todas aquí?”.

—No, estamos en una boda. Miré a la más alta, con los cabellos rubios. Las niñas se rieron en voz baja. Enseguida miré la acacia y pensé en explicar. Pero ¿qué explicar de un árbol, me dije, y de un pórtico que lo encuadra? La más alta, la que había respondido, y que parecía tener once o doce años, se trajinó el centro del pecho con alguna incomodidad. Yo la miré, ella bajó inmediatamente la mano y me miró a su vez, impasible. La mano se balanceó dudando, buscando un sitio, luego se estrelló contra el hombro de su amiga.

—Y es por eso que están todas de largo, y de azul...

—Somos las damas de la boda.

—No me extraña que estén contentas.

—“Bah, no tanto”. Las niñas volvieron a reír.

—(...)

—Nuestros pajes son unos sósos. Mírelos allá, a esos dos. Apenas la boda se terminó ya estaban afuera con los otros. Dicen que no soportan los besuques de los grandes.

—(...)

—¡Oh!, se rió y lanzó una mirada a las otras, soltando una risa. “A nosotras nos es igual. No, no nos es igual, pero no es lo mismo”. Hablaba la menor. Yo la escruté. También era rubia y aparentaba diez años. La mayor soltó otra risa, que yo reconocí en parte, descubriendo una calidez inesperada, creí identificarla con lo que había escuchado al pasar delante del pórtico. “No comprendo”, dije.

—Son muy chicos también. Son más chicos que nosotras. Nosotras ni siquiera los hemos escogido. Pero en el baile vamos a cambiar, ¿verdad, di? La pregunta se dirigió a una de ellas, pero no hubo respuesta. Una de las niñas partió, alejándose hacia el grupo de pajes. La joven de rojo regresaba también hacia ellos.

—¿Tú tienes nombre?, preguntó la mayor. Yo me moví.

—“Dos. Varios si quieres...” Quise volver a la explicación del pórtico (—¿Tú no sabes cómo se llama, ninguna de ustedes sabe cómo se llama? —No me interesa. —A mí tampoco. —¿Un pino? —Es un árbol, ¿no?). Quería convencerme de que no era solamente un árbol, o una acacia. Reconocerla, ir incluso más allá y darle su nombre me había sido no una necesidad sino un placer. Pero faltaba algo, o algo sobraba que no era necesario. La tarde era, de otro lado, calurosa. Yo estaba seguro de que era justo esa hora donde la luz se estira en un gesto sublime y grotesco antes de declinar: la brusca salud de un moribundo como la última descarga de un lapicero fuente, el verano era magnífico porque el verde de la acacia se pegaba con violencia en el cielo, contra un azul inmóvil. Miré el paisaje con mayor atención y traté de repetir mis movimientos desde la llegada al pórtico. Cómo era posible que en aquel instante se llevara a cabo una boda y que ella acabara de terminar dando lugar a la ronda de esas niñas. Eso podía pasar por fantástico más era extraordinario que al dejar el borde del río yo haya visto erigirse un pórtico impresionante, en cuyo centro palpitaba -casi- una acacia; y que diez pasos más adelante, cruzándolo apenas, el árbol haya optado hacia arriba abriéndose con una tranquilidad sorprendente. La niña más alta volvió a dejar caer su mano desde el pecho y una de ellas la miró. ¿Un signo? Mi ojo fue de una niña a otra y se detuvo en la mayor, inquieto. La mano de la niña terminó desapareciendo suavemente en un bolsillo. Temblé otra vez. Las niñas formaban delante de mí casi un semicírculo azul totalmente homogéneo, y visible, en el cual las estaturas diferentes no se producían ya sino como accidente. La mayor me miraba con una atención algo burlona, pero yo descubriría uno o dos repliegues en su cara, capaces de convertir la burla en interés, y hasta en deseo, de algo. Incluso sentí que ella lo sabía, todas en verdad. La joven de rojo cruzó mi campo de visión caminando descalza a algunos metros detrás del grupo, su pantalón ajus-



Enrique Higuera. *Tres figuras* (Técnica mixta)

tándose sin ninguna pretensión a una forma preconcebida, como si su trasero hubiese sido necesariamente preliminar. La niña más alta, que ahora miré de más cerca, hizo un movimiento y todo su cuerpo se movió con ella, removiendo la parte baja de su vestido de un lado a otro. La podía ver entera, y vi que comprendía mejor que si hubiese visto los mismos miembros de su cuerpo por partes. Detrás de ella, las acacias se repartían en el aire, pero ¿era realmente que ellas sólo formaban parte del paisaje? Los pies de las niñas, debajo de sus vestidos, me parecieron menos desagradables que si los hubiese visto aislados, por ejemplo, como cuando los estantes de una biblioteca más a menos colmada de libros me permitían ver, por trozos, a los que pasaban detrás. Un vientre hinchado entre dos volúmenes de cuadernos de Galileo, una mano velluda rascándose el ojo o cuatro dedos pintados de un pie agitándose en un zapato. El espacio que ellos llenaban no era para mí sólo su conciencia, sino algo de lo cual yo no era poseedor. La segunda niña se fue, dando saltos.

— ¡Yo tengo el mío!, lanzó bruscamente la menor.

— ¿Qué?

— Mi paje es el que está allí, “¿quiere que le llame?”.

Pero enseguida se afligió: “es mi hermano... Yo hubiera preferido que sea usted”. Yo me reí. “Ella es mi hermana, además, dijo señalándome a la joven, ¿quiere que la llame? ¡Sí, sí, Ana! ¡Ana!”. Saqué un papel, sin prever realmente una reflexión y empecé a anotar. “¡Ana!...”.

— ¡Usted dibuja! ¡Usted dibuja!, gritaron las niñas. La joven de rojo y los niños voltearon.

— Es bella, ¿no es cierto?, dijo una.

— No sé... Sí... Yo no dibujo.

— ¿Entonces para qué escribe?

— No es nada, no es nada, dije rápidamente. No sé dibujar.

— Qué tonto es, me lanzó la menor. “Allí viene. Yo dibujo cualquier cosa. Cuéntenos dónde vive”.

— ¿Está casado?, preguntó la otra.

— Dos veces.

— ¿Vive con las dos?

— ¿Por qué se ha abrochado el impermeable? Déjeme ver... Usted es joven.

— ¿Vive con las dos?, insistió la mayor.

— ¿Por qué se mueve? “No nos ha dicho dónde vive”.

La menor había dado un paso hacia mí y desabrochó diestramente un botón tras otro del impermeable, con una lentitud aplicada. Olí todo su pelo pero me dejé hacer. La joven de rojo estaba a un metro mirándome.

— Ninguna de las dos hubiera querido, respondí. Ella me espera.

— ¿Por qué? ¿Acaso ellas no le quieren?

— Sí... Ustedes se molestarían si las quisiera a todas.

— ¡Qué cojudez!, soltó la menor, pero un grito de la mayor la hizo enrojecer. “¡Estás loca!”.

— ¿Dónde ha aprendido eso?, pregunté.

— No sé... Los niños dicen eso a cada rato cuando se molestan. Pero qué importa, si ellos pueden decirlo yo también. Yo que ellas le hubiese querido igual, además.

— ¡No sabes nada, cállate!, gritó la mayor.

— Sí, yo sé, tú no sabes nada. “Se besan y todo eso, además tú lo haces con mis hermanos y no pasa nada, al contrario”. La niña me miró pero alzó los hombros. “Yo podría besarle a usted si quisiera, y no importa si no nos ha dicho su nombre. ¡Ana!”.

— No les haga caso, me dijo Ana, sonriéndome. Ella se mezcló un segundo al grupo y se detuvo. Las niñas se quedaron en silencio. Ana pareció dudar, y volteó hacia los pajes, luego partió lentamente. Me sentí de súbito como vacío y miré a las niñas. Ana ya no estaba. La menor retiró su cuerpo del impermeable y dio un paso atrás. “Además ya es tarde”, dije.

— Así está mejor. Parece desarreglado, pero tiene aire

de joven importante. No se lo abroche, ¿prometido? Yo sé bailar. En el baile voy a bailar como una loca. Usted no sabe bailar.

—No...

—¿Ve? Usted es tonto.

—¿Y por qué tiene que irse?, preguntó la mayor, y añadió: ¿De verdad no sabe bailar?

—De todos modos yo no soy de aquí. Hace mucho calor.

—En el salón no.

—¡Oh, váyase si quiere!, gritó la menor. Yo enrojecí. “No le haga caso, atajó la más alta, ella tampoco sabe. Pero Ana vendrá”. El sol pareció estacionarse sobre el jardín. Temblé ante la idea de ver a las niñas crecer delante de mí como una planta. Las dos, vestidas igualmente de azul, eran diferentes, y yo había visto, en un instante y con una intensidad inexplicable, los cabellos de la menor pegados a mi nariz crecer. La más alta había quizá movido la mano sin querer pero yo había comprendido finalmente que ella se acomodaba dos veces su primer sostén, y la menor se había molestado, como hacía tiempo un niño se enfadaba conmigo porque no supe hacerle un avión de papel y otra vez un sacerdote en una iglesia porque me decía “¡Cante, cante!” y yo no sabía; e Ingeborg, a quien acababa de conocer, porque no supe hacerle el amor. Las niñas me aterraron de pronto por lo que tenían de posibilidad y sin embargo en un momento yo había pensado que ellas no tenían razón de estar allí sino por mí. Los anillos barrocos del pórtico no eran, al fin y al cabo, ni siquiera un estilo, sino la locura de un decorador que tal vez murió antes de verlos y sin tener conciencia de lo que dibujaba. 1658, decía arriba. La tarde comenzó a caer, oscureciendo ligeramente los vestidos de las niñas y desarrugando sus cabellos pero, más lejos, la tierra sería simultánea a otros vestidos largos, y a los mismos traseros. Sentí dolor en mi cuerpo, del esfuerzo. Debajo de las telas, y alrededor del mínimo signo de la mano de la más alta flotaba todo un cuerpo tembloteando en el aire. Por qué. ¿Y qué mecanismo se ponía en movimiento que me obligara a presentir que alargando mi mano yo tocaría algo? El sol no era ahora solamente ese fenómeno. Más simple que ello, era el calor cayendo sobre mí en forma de luz, pero me parecía exactamente lo mismo considerar esa descomposición mental que sentir en mi cuerpo el roce tibio, y ajeno, de un tacto. Mi impermeable se había liberado al abrirse. Ana se recortó entre las acacias, a una veintena de metros. Faltaba un niño, y vi su pantalón rojo ajustarse a su trasero, como una visión de roca: macizo, y al mismo tiempo suelto, el trasero de Ana no sobrepasaba sus propios límites, perfecto como una bola. Con una rapidez que me extrañó, me enfrenté con una forma casi real, como una escultura, que el trasero de Ana convirtió en una caída virtual, en una vertical de plomo. La menor abrió la boca.

—Qué culo, ¿verdad?

—¡Lydia! ¡Mierda, cállate por Dios!

—¡Oh cállate tú, me fastidias por último! Tú no tienes vergüenza cuando hablamos de eso. Y el señor es simpático. “No se molesta, ¿verdad?”. Yo volteé.

—“¿Ah?”. La menor me miró, alzando otra vez los hombros. “Oh, nada”, y echó una mirada de odio a la otra, mas yo estuve seguro de ver en sus ojos un signo de entendimiento. Me quedé perplejo. Había escuchado la querrela de las niñas con un estupor que quise fingir, pensando que no era mi sitio. Ana se acercaba de nuevo, a pasos lentos, haciendo zig-zag circulares, y mirando con dejadez sus propios pies desnudos, que ella apoyaba visiblemente sobre el césped. Sentí el deseo en la boca, como un puñetazo. Detesté profundamente a esas niñas frente a mí, que parecían comprenderse con un lenguaje propio y de una serenidad impecable. Mi mano izquierda se adelantó y mis dedos tocaron los cabellos de la mayor, que me miró sin un gesto. La mecha rubia ensordeció todo mi cuerpo, calentándomelo

con una sacudida, y se introdujo despacio entre el índice y el medio. Mi mano pasó de su cuello al hombro, los dedos soltaron la mecha y temblaron un poco en la tela. La mano regresó hacia mí. El cuello de la niña se contrajo. Pregunté rápidamente: “¿Conocen el prestigio antiguo?”.

—¿El qué?

—El oro.

—¡El oro!, chilló la menor. Usted nos hace reír. ¿Qué tiene que hacer el oro?

—Los cabellos rubios son el símbolo de lo

—¿Y por eso se los agarra?

—“No, no. No... Quiero decir... Los cabellos, ustedes deben saberlo. Los cabellos...”. Quise terminar bromeando.

—Bueno, está bien, se incomodó la menor. Pero ¿y Ana? Ella tiene los cabellos negros... “Además no lo sabemos”, se interrumpió. “Hasta ahora nadie nos había tocado los pelos así. Sólo usted puede hacerlo, ¿prometido?”. Ana estaba ahora a tres metros mirando al grupo y a mí, alzando la vista, pero no buscaba nada. Las niñas voltearon cuando ella llegó, el día seguía claro, yo metí las manos en los bolsillos del impermeable, la mayor recibió a Ana con una sonrisa de amabilidad tranquila, pero le miró los pies. “¿Cuándo te las pintaste?”. Tuve ganas de orinar. Bajé la vista hasta la uñas de Ana, que circunvolucionó con una elasticidad extraña porque su cuerpo, como calculando la gravedad, se alejó de la acacia donde el grupo conversaba, pasando por detrás de las niñas y deteniéndose en el pórtico. Las niñas voltearon cuando Ana llegó y se detuvo al lado de ellas, atrayendo mis ojos hasta el césped y hasta sus uñas pintadas como si dependiesen de pronto, entre su cuerpo y el de las niñas, de la mirada interrogativa de Ana, que terminó confundiendo con el jardín. Reprimí un esfuerzo pero tuve tiempo de gritarle “¡Quédate!” con una voz que salió apenas de mi garganta. Ana se detuvo. La mayor acababa de lanzar su cabeza hacia atrás para arreglar sus cabellos, haciéndolos describir en el aire una curva lentísima; yo los vi claramente detenerse un instante contra la mesa borrosa de la acacia, y caer velozmente hacia atrás, en pleno sol. La niña estaba recogiendo los cabellos con un lazo.

—Podemos entrar por la puerta de servicio, dijo la mayor dirigiéndose hacia mí, y enseguida a Ana: “El va a venir, ¿crees que digan algo?”.

—Si entramos por atrás no creo.

—Una vez que estemos adentro nadie puede decir nada, señaló la menor, además está mi hermano con su banda. Venga, me dijo, tomándome de la mano.

—¡No sé bailar...!, grité casi. “Lo siento”, dije a Ana. Ana alzó los hombros.

—“¿Nunca ha bailado con su mujer?”. Miré a la menor y no pude reprimir una sonrisa. Comenzaba a acostumbrarme a ese vocabulario. “El baile no me interesa”, dije, más tranquilo.

—“Ah...”. Luego se calló: “Comprendo...”.

—¡Lydia!”. La mayor enrojeció otra vez y yo busqué a Ana, pero ésta había dado media vuelta alejándose por la acacia, que ella habzó con un brazo. La mayor no dejaba de mirarme, me percaté, en un segundo preciosísimo, que la tela de su vestido y como que algo abajo se frotaba, lentamente, con un ritmo de los muslos. Me quedé atónito. “Yo voy adentro”, dejó llegar Ana, moviendo su bola como una reina. La menor me miraba pero la mayor gritaba toda roja, “¡Ana, Ana, quédate!”, y se disparó corriendo hacia el rectángulo del arzobispado. Me quedé solo con la menor, a quien le pedí acompañarme hasta el pórtico. Allí me incliné a besarla, pensando que mi gesto traería las cosas a la tranquilidad o a la risa del paisaje, cuando llegué. Pero Lydia se apretó rápido a mi boca con una pequeña convulsión en sus labios, y se disparó a su vez.

**Gastón Fernández Carrera**